美 学 研 究

说中国艺术中的“古意”

朱 良 志

(北京大学 哲学系, 北京 100871)

摘　要: 中国艺术以“古意”为崇高审美理想,这“古意”难道就是回望过去、重视传统吗? 从时间角度看,中国古代有两种不同的“古意”:一是时间性的,古是与今相对的概念,过去的历史,历史中显现的权威话语,由权威话语所形成的古法,成为当下创造的范式;一是非时间性的,古不是与今相对的过去,而是超越古今所彰显的人的真实生命感觉。中国艺术强调,这非时间的“古意”有两个侧重点,一是为了打通人与人、人与物之间沟通的桥梁,所谓“意与古会”;一是为了归复人的生命真性,这是另一种“复古”——让一颗朴素本真的“古心”复活。前者侧重在“同群”,后者侧重在“点醒”。传统艺术的创造并非排斥时间性的“古意”,它要在“古外求古”,时间性古意作为一个他者,成为将创造者导入生命真性呈现的非时间境界的前提,“怀古一何深”的传统艺术精神就是其体现。

关键词: 古意;怀古;时间性

中图分类号:B 83-02　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2021)06-0047-11

一、两种古意

中国传统艺术理论有重视“古”的倾向。文必秦汉,诗必盛唐,画贵在“仿”,书重在“临”,篆刻以秦汉印为最高法式,园林以古法为尚,音乐艺术追求俗响不入、渊乎大雅、其声不争、其音自古的境界,等等,这是重视传统的思想在艺术中的投射。龚贤诗云:“一条古路有谁往,七尺孤筇偶自携。”①唐宋以来的艺术,其实就走在“一条古路”上。

中国艺术家真是常怀太古心,对高古寂历、古拙苍莽的境界简直到了痴迷地步。如在宋元以来的画史中,追求古意成为画家们的普遍趣尚。林木必求苍古,山石必求奇顽,山体必见幽深古润,寺观必古,有苍松相伴,山径必曲,着古苔点点。又如在园林创造中,不少造园家认为,园林之妙,在于苍古,不能出古意,难为好园林。园林的叠山理水中,习见的是路回阜曲,泉绕古坡,孤亭兀然,境界深幽,曲径上偶见得苍苔碧藓,斑驳陆离,又有佛慧老树,法华古梅,虬松盘绕,古藤依偎。明顾大典说他的谐趣园:“无伟丽之观、雕彩之饰、珍奇之玩,而惟木石为最古”②,他以此为最得园之真趣。

“古”,当然与时间有关。说到“古”,人们自然会想到复古、重视过去、崇尚传统等。但是,传统艺术观念中“古”的内涵很复杂,人们所说的“高古”“古朴”“古雅”“古澹”“简古”“浑古”“古拙”“苍古”“醇古”“荒古”“古秀”等概念,都不是“复古”可以概括的,不能仅从回归传统、重视古法上来理解“古”的追求。

实际上从时间角度看,传统艺术追求的“古”,有两种不同的内涵:

收稿日期:2021-05-10

作者简介:朱良志,男,安徽滁州人,北京大学美学与美育研究中心、北京大学哲学系教授。

① 龚贤:《龚半千自书诗册·涉园》,汪世清辑录:《明清珍稀艺术史料汇编》第二册,上海:上海古籍出版社 2020 年版,第 79 页。

② 顾大典:《谐趣园记》,陈植编:《中国历代名园记选注》,合肥:安徽科技出版社 1983 年版,第 110 页。

一是时间性的,古是与今相对的概念,过去的历史,历史中显现的权威话语,由权威话语所形成的“法门”——古法,成为当下创造的范本。这种“古”——时间、历史所构成的无形存在,如同艺术家脚下的大地,是创造的基础,也是价值意义的显现。

如赵孟頫说:“作画贵有古意。若无古意,虽工无益。今人但知用笔纤细,傅色秾艳,便以为能手。殊不知古意既亏,百病横生,岂可观也!吾所作画,似乎简率,然识者知其近古,故以为佳。”①他所理解的“古意”,本质上是时间性的。其中包含的潜在观念,乃是以古为美,所谓“若无古意,虽工无益”。他认为,有成就的艺术家,要“近”于“古”,承续艺术正脉,追寻先贤传统。他论书提倡归复“二王”,论人物画以唐人为高标,都是这方面思想的反映。古,在他这里代表一种“简率”的表达原则,一种与世俗相对的高雅艺术趣味,如何能体现这样的气质,需要到传统中去寻找。

二是非时间性的。古不是与今相对的过去,而是超越古今所彰显的人的真实生命感觉。它重在透过变化的表相,去追踪时间流动背后不变的内涵,发现人生命存在的意义。青山不老,绿水长流,今人心中有,古人心中也有,岁岁年年人不同,但年年岁岁花相似,天地人伦中有一些不变的东西。如龚贤诗中所说:“小台临寂历,溪断欲生烟。此地近于古,何年方及春?”②这里所言“近于古”的古意,不是赵孟頫的古风,它是“不及春”的,无时间是其根本特点。龚贤在高古寂历中,抖落一切“合法性”攀附,荡却时间性裹挟所产生的种种迷思,将人从知识表象中、历史丛林里、功利追逐处拯救出来。如石涛所说,艺术创造是“一洗古今为快”③——挣脱“古今”缠绕,追求生命里永不凋谢的春花。

石涛这方面的理解堪称透彻。他说:“画家不能高古,病在举笔只求花样,然此花样,从摩诘打到至今,字经三写乌焉成马,冤哉!”④这段话涉及两种“古”。“高古”,是一种脱略时间、知识的超迈境界,乃“一洗古今”所得。而“只求花样”,从南宗王维一路“打到至今”,是时间性质的,是对传统、古法的膜拜。

石涛说:“古人未立法之先,不知古人法何法;古人立法之后,便不容今人出古法。千百年来,遂使今人不能一出头地也。师古人之迹而不师古人之心,宜其不能一出头地也,冤哉!”⑤“古人之迹”,是时间延传中存留的作品以及作品粘带的法度;“古人之心”,是非时间性的,它是通于天地、古今的存在,是人在生命体验中发现的真实。真正的艺术创造,是要从“古人之迹”中发现“古人之心”,在时间性的成法背后去追求勃郁的生命精神,也就是他的“一画”。

前人有“金石鼎彝令人古”⑥、“石令人古”⑦等说法,元明以来艺坛很多人对布满锈迹的对象感兴趣,如青铜器物。这并非是要证明器物、顽石年代久远,来历不凡,也不只是为了满足主人博雅好古的趣尚,斑驳陆离的意味,却有另外一种精神启发,如同打开一条时间通道,将人从时间中拉出,去与另一世界的知心者对话,高明的鉴赏者重视的是这样的感觉。

千余年来中国艺术观念中追求的“古意”,在很大程度上表现的是这超越时间、归复真性的创造精神。尤其在文人艺术中,这种倾向则更为明显。古意,如同俗语中所说的“古道热肠”,正因为“人心不古”——丢弃了它的本然性存在意义,背离了真性,所以需要这种温热的“古意”。古意,在一定程度上说,就是本初之意、朴素之意,它是创造的源泉。

---

① 卞永誉:《式古堂书画汇考》卷四十六。
② 龚贤:《饮罗使君小台》,《草香堂集·五言律》,汪世清辑录:《明清珍稀艺术史料汇编》第一册,第 20 页。
③ 石涛:《寄问亭山水册》8 开,其中第四开题跋,上海有正书局 1923 年影印本。
④ 石涛:《山水人物花卉册》10 开,作于 1682 年,张大千旧藏,其中第六开题有此语。
⑤ 汪绎辰:《大涤子题画诗跋》,南京图书馆藏清雍正年间钞本。
⑥ 陈继儒:《岩栖幽事》,宝颜堂秘笈本。
⑦ 文震亨:《长物志》卷三:“石令人古,水令人远。园林水石最不可无,要须回环峭拔,安插得宜,一峰则太华千寻,一勺则江湖万里。”

传统艺术中与“古”相关诸概念,大多与这种非时间的古意有关。如古澹,强调以淡然本真之怀面世,克制人追求目的性的冲动。古朴,形容一种朴实自然的格调。浑古,强调超越知识分别的无时间境界。高古,一种与永恒同在的非时空境界。古秀,强调朴实本真中的活泼,等等。

二、古外求古

在千余年来艺术观念发展过程中,这两种“古意”并非截然分别,而是彼此相关。时间性古意,往往又是达至非时间古意的前提,甚至是必要前提。艺术家是在时间性“古意”之外去追求人同此心、心同此理的永恒“古”意。中国艺术中的怀古情结,便与此相关。

怀古,是古代诗文和艺术中表现的重要主题。然而,人们说“怀古”,并不意味就是对古人生活状态的歆慕,也不意味对传统、历史的重视。陶渊明有诗云:“遥遥望白云,怀古一何深。”这里的“怀古”,不是思念古人、古代,而是在“怀古”中超越古今,恢复一颗亘古常在的朴素之心。他以时间性的“古”为媒,发现时间之外的本初之“古”。他的怀古,乃是“古外求古”。

千余年来中国艺术中的“怀古”风潮,在很大程度上,循着一条“古外求古”的道路。其中有一些值得注意的思想倾向:

第一,从两种“古意”的关系上说,“古外求古”,是强调有一种“他者”的眼光。

古外之古,前一个“古”是时间性的,是导入后一个“古”——非时间超越境界的前提。引入这个与“今”相对的他者,是为粉碎人们对“今”的执着,这是一种必要的否定力量。

作为他者的时间之“古”,如一团迷雾裹挟着人,一般人就活在这阴影下,将其当作现实存在的庇护,任由他吞噬自己不多的生命资源。然而偏有些“青目睹人少,问路白云头”的人,窘迫的存在令其窒息,不得不起一种左冲右突的欲望,刺激反作用因素的产生,他们越有遁出时间罗网(历史、知识)的愿望,越是感到“时间性古意”如冰山在前阻隔,正是在这否定性力量牵引下,将他们托出时间之表,飘向自己的天空之城。

如赏石者所说的“石令人古”,它的意思是:人的生命乃须臾之身,石头是千年万年的存在,人面对一块顽石,就像一瞬之于万年,一沤之于大海。千秋如对——一拳顽石,给了人历史感,粉碎人们当下的迷恋,促使人们扭转方向,避免堕入失落生命意义的深渊。

但这千年万年石头所形成的否定性力量,绝不是人们所要到达的彼岸,不是要回到“他者”的怀抱,告别当下的权威,去呼应另外一种权威,那是贵古贱今;更不是放弃自己当下的生命权力,将自己变成千年万年前存在的拥趸。由今到古,由古到“本”,人们要通过这一与俗流不同的“他者”的反差,唤醒沉埋心中的本初生命情怀。

拿起一枚汉代铜印,那锈迹斑斑的绿,是一枚从遥远时代传来宝物的附着,暗绿色的锈迹本身并不具有美的形式感,却向人寂寞地显示历史的纵深,历史的风烟带走多少悲欢离合,惟留下眼前的斑斑陈迹。清末黄牧甫有一枚“化笔墨为烟云”朱文印,其实明清印人正是由方寸世界走入历史烟云中,在与时间的把玩中,将人微小的生命、短暂的存在放到宇宙洪流中。斑驳的绿影似告诉人们,一切物质存在都像这苔痕梦影,宇宙的一切都处于永恒变易中,没有什么东西不会被摧毁,连铸造的坚固器物都会变成“烂铜”。最坚固的东西,原是人生命的本然情怀。印人从烂铜——这一古物中获得的“古意”,乃是人可以安身立命的金刚不坏般的精神存在,而非那遥远的古代。

第二,从远处说,“古外求古”,强调艺术创造要有一种敻绝的宇宙意识。

清初周亮工提出“古心危”的观点,人要有凌铄千古之志,一种超迈的精神意识,他认为这是为艺的基石。

他过龚贤金陵半亩园,作诗四首,第一首云:“于世殊无事,经年合闭门。白衣鲜墨汁,乌几润花痕。乱竹三更雨,空山半亩园。畏人常屏迹,感激虎狼恩。”第三首云:“万累已全息,荒园足自怡。棋边今态

好,酒外古心危。妙画殊无意,残书若有思。屑榆亦可饱,努力莫言衰。”①

“棋边今态好”,在争斗的人生能保持淡然的情怀,这句说“今”。周亮工说半千“于世殊无事”,他的画与“世”无关,超越时间——“经年合闭门”,是一种非历史存在。

“酒外古心危”,这句说“古”。危者,孤迥特立也,一种超迈古今的高蹈情怀。古心危,或从儒家十六字心传(“道心惟微,人心惟危,唯精唯一,允执厥中”)中转出,但儒学的“危”强调的是戒慎夕惕之心,重在敬畏慎独的修养,而周亮工的“危”,则是一种危乎高哉的脱尘意识、迥绝时空的永恒境界。

周亮工所推崇的这位艺术家,能一洗古今为快,高蹈八荒,放旷千秋,以“五百年的眼光”(半千)看世界,他是时间之外的人,是“古外求古”的典范。

明末恽向对逸品的理解,也涉及这超迈古今的“危”。他说:“故逸品之画,以秀骨而藏于嫩,以古心而入于幽。非其人,恐皮骨俱不似也。”②他理解的逸品,不光是传统画学所强调的脱略规矩,更在于有一种“幽”怀,这“幽”怀乃是对“古心”——夐绝的宇宙情怀和生命意识——的发明。

第三,从切近处说,“古外求古”,是为了彰显人同此心、心同此理、古今同具的素怀。

程邃是清初艺术家,他的印章水平高,甚至有人以其为徽浙两家共主。他的书法、绘画也有卓越成就。雍、乾以来,人们谈到程邃时,总会涉及对“古”的理解——毕竟程邃的嗜古,在艺坛是出了名的。

郑板桥《题程邃印谱》说:“本朝八分,以傅青主为第一,郑谷口次之,万九沙又次之,金寿门、高西园又次之。然此论其后先,非论其工拙也。若论高下,则傅之后为万,万之后为金,总不如穆倩先生古外之古。鼎彝,剥蚀千年也。”③他比喻程邃的艺术,就像剥蚀的钟鼎彝器,在时历久远外,有高古难及、归复本真的气质,他以“古外之古”来形容。

何绍基在评程邃时,也谈到“古外之古”。他有诗云:“浪游自命垢道人,浊文秽迹古精神。诗奇画妙尚余事,平生尚友惟周秦。九沙八分接青主,孰似道人古外古。试从摹印叩书律,定追隶邈越前矩。”④

板桥和蝯叟的“古外之古”,程邃是深有觉知的。程邃《题画》长诗,清晰地表达出他这方面的思考。诗中有云:“游神荡思时,下笔始荒莽。点点看苔光,万里仙人掌。乱山云喷薄,林木竞萧森。此境真难得,悠然万古心。终古依一心,江畔与河畔。可是风流魂,许谁扬不断。疏落称我意,旷然天地间。何须乘飞鹤,往来蓬莱山。凭将百尺涛,布置千龄树。洒洒我衣裳,欲共云霞去。结屋向深岩,飞瀑清何极。幽静少人知,山山自秋色。”⑤

诗中谈超越的问题,时间,空间,尘世中的一切拘束,对于他来说,似乎都不存在,他的意象世界,是为了敷衍其万古之心的。不知千龄之树,唯存古朴之心。人为今人,心存万古;寄意秦汉,趣归目前。虽然他的书、印有古朴之相,但并非追慕什么“结巢”的羲黄之世,只是聊说当下之心。“古调”是他的毫末,“今趣”为他心中所属。万古之心,就是他当下的真实生命感觉。诗中说,“终古依一心,江畔与河畔”,人同此心,心同此理,古人与我,就像清晨里都来江畔汲水的人,千古万古人,同饮一江水。在他看来,山山有秋色,时时有好景。他要发现的“胸中物”,就是这颗古心——清晨在这个江畔体会的真朴心。

---

① 周亮工:《读画录》卷二,朱天曙编校整理:《周亮工全集》第五册,南京:凤凰出版社 2008 年版,第 96 页。

② 恽向:《仿云林逸品》,见陈撰《玉几山房画外录》所引,黄宾虹、邓实编:《美术丛书》初集第八辑,南京:江苏古籍出版社 1986 年影印本,第一册,第 465 页。

③ 郑燮:《郑板桥全集》卷十一,长沙:岳麓书社出版社 2002 年版,第 285—286 页。

④ 何绍基:《东洲草堂诗集》卷二十《过陈晋卿征君金菊巷寓斋,见垢道人印谱,精古特绝,喜成一诗》。

⑤ 《黄宾虹文集·书画编》下所录《垢道人遗著》,上海:上海书画出版社 1999 年版,第 352 页。汪世清辑录:《明清珍稀艺术史料汇编》第二册,第 947—948 页收录。原题为《题画应东岩作》。跋称“辛丑之秋,客秣陵僧舍,暇日仿大痴笔意并题”。

每个人心中都有这超越时间和历史的“古”,地老天荒,山高水长,代代延传,时代变了,外在文化氛围变了,人的生活方式变了,但人都是血肉之躯,人生命所依托的东西没有变。人活在当世,又可以说不在当世,来自知识、法度等的一切要求,不必然构成我生活的指令。这位一生好古、在古趣中游历的诗人艺术家,愿意活在万古绵长、人之为人的“古”中。

程邃的朋友石涛对“古外之古”也有深刻体认。他有一帧长卷,画枯木竹石,题跋颇有深意:“山以静古,木以苍古,水之古于何存? 其出也若倾,其往也若奔,而卒莫之竭也。道人坐卧云澥中,十年风雨,四合茫混,心开亲于轩辕老人前,探得此个意在。”①

他所在意的是那永不泯灭的生命精神。中唐以来对艺道中人有重要影响的《楞严经》,其中一段关于恒河水皱与不皱的讨论,几乎就是这一思想的范本。佛问波斯匿王,“汝年几时,见恒河水”? 波斯匿王说他三岁就由慈母携来河边,见过恒河水。佛问,你自小至大,恒河水有变化吗? 波斯匿王说:“如三岁时,宛然无异。乃至于今年六十二,亦无有异。”佛又问他:“汝今自伤发白面皱,其面必定皱于童年,则汝今时观此恒河,与昔童时观河之见有童、耄不?”波斯匿王说没有,佛最后说:“大王,汝面虽皱,而此见精,性未曾皱。皱者为变,不皱非变。变者受灭,彼不变者元无生灭。”②

这样的“古”是无生灭的,没有“童耄”之变,没有古今之变。石涛所追踪的“水之古”,程邃所说的“终古依一心,江畔与河畔”的古泉,就是这“不皱”的真性。

三、意与古会:与真实自我邂逅

中国艺术强调,这非时间的“古意”有两个侧重点,一是为了打通人与人、人与物之间沟通的障碍;一是为了归复自我的生命真性。前者侧重在“同群”,后者侧重在“点醒”。本节先谈第一个方面。

非时间的古意,这生命中朴素本真的情怀,是古今同在、天人共有的,它是使世界的生命活起来的脉络。有了它的存在,世界的生命便有了联系(这里说的不是物理性的有机生命观)。这联系,是通过人心“会”出的。中国艺术强调“古意”,是为了将天地人伦所共有的那种本初的精神呈现出来。这种思想是在“天人合一”大的哲学背景下产生的。

这里由一枚印章谈起。邓石如(1743—1805,初名琰,字石如,号完白山人)有一枚朱文印:“意与古会”,为其友毕梦熊(字庶男,号兰泉,乾隆时花鸟画家)所刻。四周刻两段印款,完白自题中有云:“去冬与余遇于邗上,见余篆古,欲之,余吝不与,乃怏怏而去。焦山突兀南郡江中,华阳真逸正书《瘗鹤铭》,冠古今之杰。余游山时睇视良久,恨未获其拓本,乃怏怏而返。秋初,兰泉过邗访余,余微露其意,遂以家所藏旧拓赠余,爰急作此印谢之。兰泉之喜亦可知也。向之徘徊其下摩挲而不得者,今在几案间也;向之心悦而神慕者,今绂若若而　累累在襟袖间也,云胡不喜? 向之互相怏怏,今俱欣欣,不可没也,故志之石云。”二人记下这段金石之缘,实是镌下瞬间兴会。两位艺术家以鲜活的体验,注释“意与古会”的内涵。什么是古? 二人心中朗然明白,不宣于口也。向之怏怏,今俱欣欣,二人所要说的,当然不在各自得到所爱的东西,而是通过拓片、印章的互赠,生命境遇的变化,说一种千古以来普通人心中流动的情愫。在这里,嗜古,不是为了致意过去,而在捕捉一种万古不变的古道热肠,一种超越形式的心灵通会。完白以圆润流转、气韵磅礴的印刻,刻下“意与古会”的感受,也刻下他们兴会感通、卒然高蹈的情怀,珍重在万古苍茫中他们曾经划过的那一道亮丽的生命之影。

(一)遇见故人

追寻古意,是求真性的会通。周亮工在给一位同样好古印的朋友书札中说:“拾得古人碎铜散玉诸

---

① 胡积堂《笔啸轩书画录》卷下著录《僧石涛山水卷》。

② 《楞严经》卷一,《大正藏》第十九册。

章,便淋漓痛快,叫号狂舞,古人岂有他异？直是从千百世动到今日耳。”①他提倡为文作印等要使人“动之”——有打动人的东西,这打动人的东西,是那“从千百世动到今日”的内在精神,如一脉清流,润湿人干涸的心田,不同时代的人接触,都能犁然荡心,直至淋漓痛快,叫号狂舞。

“古人岂有他异”——古人今人如流水,共看明月应如此。栎园心中的“古”,是跨越时空、人人心中所具有的生命真性。印人只有具有这样的真性,才能不忸怩作态,真实呈现自我。

明末苏宣(1553—约 1626)刻一枚白文印,印文是“我思古人,实获我心”,为《诗经·邶风·绿衣》中诗句。印文包含两层意思,一是“觅知己”,二是“得我心”。这样的思虑,在鉴古者那里具有相当普遍性。苏宣要说的是,遥远时代的“古人”,又是“故人”,虽然渺然千年,却有与我一样的悲欢离合、喜怒哀乐。吟玩古印,如遇心灵故友。明李明睿《题学山堂印谱》说:“著书之道,唯篆刻最古,虫鱼蝌蚪,夭矫离奇,如游太初遇故人,可以辟世也。”②抚弄秦汉古印,将自己荡出世表,如游太初,邂逅故人,获得深沉的心灵感会。

人世有代谢,人心无分别。像屠隆所说:“通其所共存之道,古今心一也。”③追寻古意,乃是让一己之心游弋于超越古今的“一”中,那种万古如斯的生命海洋里。苏宣的“我思古(故)人”,关键在“实获我心”。在星河灿烂的历史星空中,找到“故友”,在我与古人(故人)的绸缪中,唤醒那内心中常被忘却的本我。

在中国艺术家看来,真正的艺术创造,乃是作性灵之高会。高斋之会,不在陈列古物之多之奇之珍贵,而在有一颗活络的心。目视千古,不是说遥望渺远的历史,而在发现自己的本心。心中那古道柔肠,在生命不能承受之重中就要冷却。扪古物,听古心,或许能将它温热。

古人,故人,故我,一体相连,一样温热。程正揆题画六言云:“溪水一流一曲,浮云再去再来。触目野无荆棘,关心径有苍苔。”④苍苔历历,那无时间的“古”意,才是艺术家最关心的。

(二)别峰见之

张怀瓘《书断》卷上说:“而善学者,乃学之于造化,异类而求之,固不取乎似本,而各挺之自然。”⑤

“异类而求之”,是禅宗语。赵州有一段著名语录:“老僧九十年前,见马祖大师下八十余员善知识,个个俱是作家。不似如今知识枝蔓上生枝蔓,大都是去圣遥远,一代不如一代,只如南泉寻常道:‘须向异类中行。’”⑥异类求之,是赵州老师南泉普愿的说法。佛教中的异类,指属于佛果位以外的因位,如菩萨、众生等。且向异类中行,意思是不要有分别见,不要有佛、菩萨、众生等的区别;同时,不要有目的性,抱着修炼是为了永住涅槃菩提本城的愿望,是永远得不到佛的。

艺术也如赵州所言,常被目的、知识的葛藤缠绕。且向异类中行,才能遇到那个真佛,才能发现心中的本明。张怀瓘正看到这一点。在他看来,归复本心的妙悟,并不意味固守本心(“固不取乎似本”),起我心与他心之高墙。自性之心,是在没有本心的执着中。没有古今之别,荡却一切分别见和目的性求取,在无羁绊的心灵中才会有真正的创造。一如造化,不起念,而化生万物(“各挺之自然”)。

异类求之的思想,要在破我执,异类即是本类,他山就是我山,古时即是今时。意与古会,其实是要跳出我执的迷妄,没有古,没有今。会,不是区别中的沟通,而是对自我的超越。

传统艺术有“别峰见之”的说法,大意同于“异类求之”。恽南田与王石谷为毕生好友,一起研习书

---

① 周亮工:《赖古堂集》卷二十,《答济叔》,清康熙十四年周在浚刻本。

② 张灏辑:《学山堂印谱》,崇祯七年刻钤印本。

③ 屠隆:《考槃余事》卷一,宝颜堂秘笈本。

④ 程正揆:《青溪遗稿》卷十三,清康熙天咫阁刻本。

⑤ 张彦远:《法书要录》卷七,北京:人民美术出版社 2016 年版,第 236 页。

⑥ 赜藏主编集,萧萐父、吕有祥、蔡兆华点校:《古尊宿语录》卷十三,北京:中华书局 1994 年版,第 213 页。

画。石谷仿云林作《师子林图》,南田题云:“《师林图》,为迂翁最奇逸高渺之作,予未得见也。今见石谷此意,不求甚似,而《师林》缅然可思。真坐游于千载之上,与迂翁别峰相见也。石谷,古人哉。”①石谷,是他的朋友,当然是今人,但南田说,石谷是“古人”——他是无古无今之人,是通会之人。别峰者,不同的山峰,意思是不同的意象呈现形式。石谷和云林的《师子林图》,虽然笔墨不同,形式有别,却都有坐游千古、渺然感通的东西,他们的画,“峰”(形式)不同,意相通。

黄宾虹也多次谈到“别峰见之”的观念。他说:“凡画山,不必似真山,凡画水,不必似真水,欲其察而可识,视而见之而已。”②在他看来,山水家重“别峰相见”,作此峰,意非在此峰也。有古法,有今法,有他法,有我法,然妙造者,不在古今,不在他我。过去,不是构成权威的条件;他法,并不是我必须遵从的理由。真正金子般灿烂的东西,在人真性的发掘,在心中的通会。

传统艺术中随处可见此理的运用,园林的借景,或可视为“别峰见之”的作业。园林中的假山,其实也是一种“别峰”,是一种让你忘记此峰,从“峰”中超越,由幻境入门,呈现生命的真实。便面,不在于透出一窗之景,而在于让你觉知世界如幻象的真实。观园人,就是园中人;画外人,就是画中人;今天的人,就是古代的人;行走在大地上的人,也是天国中的游弋者;平凡的生命,也可以是灿烂的圣洁般的存在。

(三)同群相叫

上引周亮工所说,“拾得古人碎铜散玉诸章,便淋漓痛快,叫号狂舞”,此会通之乐,如同一个孤独者,突然找到属于自己的群,融入其中,生有着落,交谈之下,句句惬理厌心,竟然灵魂震撼,以至啸傲狂舞。

对于这样的境界,恽南田与他的叔父恽向,有极精彩的描述。南田有画跋云:“群必求同,同群必相叫,相叫必于荒天古木,此画中所谓意也。”③他说,此语得自其叔香山翁,南田在《跋观赵大年寒鸦宿雁图真迹》中说:“(香山翁)又自题《寒鸦图》云:群必求同,同群必相叫,相叫必于荒天古木。每作此意,辄呼大年。”④这就是他们理解的画中“意”——那令人达到生命狂舞的节奏。

看到前代大师的作品,使我感到“群”——唤起似曾相识的感觉,它说出了我久久潜藏心中而没有说出的话,引起我的共鸣。“同”,则是妙然相契的境界,是“我欲与之归去”的心灵呼声,是两颗灵魂的絮语。此时此刻,我忘记了自己的所在,消解了我和对象之间的界限。所以有“叫”——叫,是灵魂的震撼。而“相叫必于荒天古木”——在荒天古木中,四际无人,一人奔跑其中,对着苍天狂叫,万古唯此刻,宇宙仅一人! 此时,不知古人何在,历史何在,时间何在⑤! 一种浮出于时间、历史之外的精神在荡漾。人同此心,心同此理,这样的“心”和“理”,就是人的真性。

南田说:“横琴坐忘,或得之精神寂寞之表。徂春高馆,昼梦徘徊,风雨一交,墨华再乱,将与古人同室而溯游,不必上有千载也。”⑥他作画,与古人同游,时空的界线突然消失,如钻过时光隧道,来与古人相会,一片交融的心,一种盎然的“古”意,就在这精神寂寞之表得之。精神寂寞,无古无今之谓也。横琴坐忘,傲睨万物,乃纵然高蹈,作高古之会。

南田又说:“铜檠燃炬,放笔为此,直欲唤醒古人。”⑦点上蜡烛,在微弱灯光下作画,画到高兴处,一道光明如从心底里射出,照亮了斋室,照亮了天地,照亮了古今。

---

① 恽寿平著、吴企明点校:《恽寿平全集》中册,《瓯香馆集》卷十一,北京:人民文学出版社 2015 年版,第 350 页。
② 陈柱《八桂豪游图记》所引,《学术世界》,1936 年一卷第十一期。
③ 恽寿平著、吴企明点校:《恽寿平全集》中册,《瓯香馆集》卷十一,第 322 页。
④ 恽寿平著、吴企明点校:《恽寿平全集》中册,《补辑》卷八,第 668 页。
⑤ “绕屋狂叫”之典出自北宋米芾,据(宋)范公偁《过庭录》云:“时米元章作郎,每到相府求观,不与言,唯绕屋狂叫而已,不尽珍赏之意。然绢地朽烂为数十片,无能修之者。”(北京:中华书局 2004 年版,第 325 页)
⑥ 《恽寿平全集》中册,第 361 页。
⑦ 《恽寿平全集》中册,第 351 页。

古人之意,那种曾经有过的温热,就藏在画中,藏在笔墨里,藏在地下,藏在那暗绿色的锈迹处,我借着自己生命的光,跨过漫漫长夜,来与这“古意”相会。南田评画云:“全是化工灵气,盘礴郁积,无笔墨痕,足令古人歌笑出地。”①歌笑出地,相互感动,这正是深层的感通。

李流芳曾谈到“人之性情”与“人人之性情”的联系,颇能代表文人艺术的主流观念,他在一则为朋友所作诗序中,借与朋友的对话,表露自己的观点:“夫人之性情,与人人之性情,非有二也。人人之所欲达而达之,则必通;人人之所欲达而不能达者而达之,则必惊,亦非有二也。”②

四、复活古心:恢复钝化的生命感觉

传统艺术中有另外一种“复古”,叫作复活古心。古外求古,唤醒人的真实生命感觉。

石涛的《秋林人醉图轴》(今藏纽约大都会艺术博物馆),是其晚年杰作,在一个秋末时分,他与朋友郊游,在“漫天红树醉文章”中,一时引动情怀,以浪漫姿态记录这次旅行的感受。画中他题了又题,还不满足,最后又题有一绝:“顷刻云烟能复古,满空红树漫烧天。请君大醉乌托底,卧看霜林落叶旋。”

“顷刻云烟能复古”,在生命沉醉中,他恢复了自己生命的“古意”——这不是崇尚传统的“复古”,而是复活一颗“古心”,恢复自我被钝化了的生命知觉。石涛所说的“一挥直开万古心”,要义即在这“古心”的复活。

魏植(1552—),是明末福建印学的代表人物之一,他有一枚白文方印,作于明崇祯二年(1629),刻“滴露研朱点周易”,有款云:“书斋明静,旁置洗砚池,近窗处设盆池,蓄金鲫五七头,以观天机活泼。斋中长桌一,古砚一,旧古铜水注一,旧窑笔格一,斑竹笔筒一,笔洗、糊斗、水中丞、镇纸各一。右列书架,上置《周易》,滴露研朱点之,真足上契羲文,无虚高斋。”

滴水研磨朱砂,来点《周易》,点红了书,也点亮了历史,进而“上契羲文”——与无限时空相照面,在沉沉的“古”——知识、历史的记述外,发现另外一种“古”意,那生生不已的精神。盆景、古物、图书等组成一个情境,高斋中的一点红色在跳跃,以观“天机活泼”的烂漫真心。在传统中国,《周易》乃众经之首,但这位印人显然不是说要回归经典,不是以鲜艳的红色,去寄托仰望经典的红心,而是要点活自己的生命。

一点嫣红点醒生命,点出古外之古。邓石如为罗聘刻朱文印“乱插繁枝向晴昊”③,此印有满石的活络。款云:“两峰子画梅琼瑶璀璨,古浣子摹篆刚健婀娜,世人偏爱两峰梅,两峰偏爱古浣篆,感而作此,聊释旅愁。”两峰梅,峰峰有璀璨;古浣印,越浣古,越婀娜。二人为艺形不同,意则相通,都是向着晴天白日,为生命的枝头乱插繁花。此乃古人所推崇的“晞发向阳”境界。

看此印,读其款,似见乾隆时两位极有创造的艺术家会心一笑,莫逆于心,他们的心底有春花在绽放。他们要焕发这一种情怀,不是怕被无常吞去,而是怕被隐晦、老迈的声利世风卷去。古浣子在羁旅中刻此印,他说“聊释旅愁”——人生行路难,正需这“古意”来作性灵的提升。生活在俗流中的人,意识的外壳渐渐钝化,无精打采地消耗着不多的生命资源,听到“古意”,那遥远时空里的钟声,方慢慢“复古”——恢复生命的柔软。

徐渭画中常钤一枚“袖里青蛇”小印,取自被称为道教八仙之一的吕洞宾(吕岩)诗,据史料所载,吕洞宾曾“为贾尚书淬古镜,归忽不见,留诗云:‘袖里青蛇凌白日,洞中仙果艳长春。须知物外餐霞客,不

---

① 《恽寿平全集》中册,第 368 页。

② 李流芳《檀园集》卷七,《嘉定李流芳全集》,第 198 页。

③ “乱插繁华向晴昊”印文,出自秦观《和黄法曹忆建溪梅花同参寥赋》诗。见吴之振等编《宋诗钞》,北京:中华书局 1986 年版。

是尘中磨镜人’。”①吕洞宾不愿意为官家磨镜,飘然而去,为自己心灵磨镜,磨出了袖里青蛇的境界,磨出了满心的灵动活络。徐渭的“袖里青蛇”,所藏的就是这飘若惊鸿、矫若游龙的精神,挣脱尘世撄扰,物外餐霞,在“长春”“白日”的永恒里笔走龙蛇。

磨研点易,乱插繁花,乃至袖里青蛇的境界,追求秀在骨里的风华。人的生命是需要亮色的:沉埋的东西,需要激活;黯淡的东西,需要照亮;生命中幽暗的冲动,需要光明来导引;当生命的薪火因僵化的成法禁锢而窒息,将要熄灭时,从时间通道里飘来一缕新鲜气息,顿时窜出灿烂的火苗,照亮星空。如傅抱石说程邃:“先生尝酒酣起舞,白雪照窗,红烛在几,墨池鱼龙,亦跃跃欲飞”②,这位眉宇深邃、寄意高古的艺术家,有一种酣畅淋漓的沉醉精神。傅抱石的艺术之所以为后人着迷,也在这诗心。

文明推进,人类所失落的东西也在增多。艺道中人谈古今之别,往往不是为了复活传统,而是为了照亮己心。如在印章中,印家常说,古印朴,今印华;古印在有意无意间,在天真自然,今印则着迹太甚;古印媚在骨,今印媚在象;古印古雅渊穆,今印粗粝躁动;古印在拙,今印在巧,拙由天性,巧由机发,等等,都不是说传统与当下的区别,而是在说文明推进过程中人们所失落的东西。在很多中国艺术家看来,高眇的“古意”,乃是找回失落本心的一盏明灯。

我在阅读陈洪绶的画和诗时,能强烈感觉到这“一点嫣红”的作用。给我印象极深的是他对红叶的偏爱,他的画和诗中似乎有永不消逝的红叶,这可以说是他精神生命的导引。

红叶题诗,红叶不扫待相知,中国诗人艺术家对红叶有特别的情愫。园林营建中,总是有这温情的叶,流水假山之侧,云墙绵延之间,忽然有一点两点红叶飘出,艳艳绰绰,动心摄魄。寺观园林和私家园林尤多见。然而,霜叶沿阶贴乱红,红叶的浪漫是血色的浪漫,她是衰朽前最后的绚烂,一如残阳如血,为何人们如此挚爱?

陈洪绶几乎视红叶为生命。李斗《扬州画舫录》卷一特意记载一件小事:“铁佛寺在堡城,本杨行密故宅,先为光孝院僧伽显化第二处,方丈内有梅三株,中一株兼三色,远近多红叶。诸暨陈洪绶,字章侯,尝携妾净鬘往来看红叶,命写一枝悬帐中,指相示曰:‘此扬州精华也。’”

对于老莲来说,这件小事意义可不小。红叶是扬州的精华,也开在老莲艺术的天地中。他的高古的画,总透着一种生命的殷红。他有诗说:“红叶何时看,霜风起梢头。”③此诗作于国乱后,当时故乡正在“毒暴”——凌辱之中,他在山中,友人来见,深夜酒后,在“良夜况深秋”的时刻,他竟然惦记起家乡园中的红叶,那是他生命的希望。

他有诗说:“达人小天下,何事载虚名。文字真难识,升沉不可评。红莲开数朵,翠羽叫三声。还有余愁不,偕君桥上行。”④红莲开数朵,翠羽叫三声,驱散了愁怨,也叫醒了自己。他喜欢这被“叫醒”的感觉。这位生活的末路狂徒,至少不是一位装睡而无法叫醒的人。茫茫人世,不装睡,怎安生!然而,因为装睡,蒙混着过活,获得片刻苟且,不知不觉间真的昏昏沉沉地打盹去了——一个盹一辈子就过去了。他不愿过这样的日子。

老莲在国乱后,遁迹空山,有“悔迟”之号。悔不当初,后悔落入红尘,后悔自己种种荒唐,甚至后悔自己还活着——他的老师、挚友,在国破后,一一自杀离去,而他还顶着个肉身。此号之因缘极复杂,非老莲本人,不能解。

但有一点是肯定的,此号根本含义在表达一种深深的愧对生命、愧对自我的忧伤。他的悔迟——不仅后悔,而且后悔太晚了,无法挽回了,丧失的东西太多了,那样的清晨,那样的月色,那样的山花烂漫,

---

① 傅璇琮主编:《唐才子传校笺》卷十,北京:中华书局 2002 年重印本,第 401 页。

② 《程邃诗文集》附录《程邃传》,汪世清辑录:《明清珍稀艺术史料汇编》第二册,第 972 页。

③ 陈洪绶撰、吴敢点校《陈洪绶集》卷五,《对酒》,杭州:浙江古籍出版社 2012 年版,第 145 页。

④ 《陈洪绶集》卷四,《与十叔》,第 49 页。

那样的悠悠白云,都这样爽失。一场灾难之后,人类所积累的东西几乎一扫而光,在精神的废墟中,帮助他更容易找到生命的方位。他要寻找真正属于自我的生命风华。人的存在如此蜷曲,他要伸伸腿脚,不能这样太憋屈地存在。

现藏于扬州博物馆的《听吟图》,未系年,款“老莲洪绶”,当是老莲逝世前不久的作品。这类画一视即为“老莲造”,自生人以来,未之有也。其中滚动着桀骜、勃郁和顿挫,正所谓才华怒张,苍天可问。图画两人相对而坐,一人吟诗,一人侧耳以听。清吟者身旁,有一爿假山形状奇异,盘旋而上,上如悬崖,绝壁中着一颜色暗淡的锈蚀铜器,中有梅花一枝,红叶几片。听者一手拄杖,一手依着龙蛇游走般的树根(这是老莲的“袖里青蛇”)。画风高古奇崛,不类凡眼。

他有诗云:“何必人生必有邻,青波红树更相因。严城画角驱寒日,孤馆茶香留野云。老去故人伤聚散,将来笔墨亦沉沦。酒酣技痒难收拾,又对秋林写我真。”①青波红树,是他的生命依托,是他的“真”世界。

不仅在国乱后,他的生命中一直潜藏着这样的期许。如其《归来》诗,初读以为是一精神不正常人的呓语,细绎却见周章:“风雨长江归,都无好情绪。乃读伯敬诗,数篇便撤去。酒来不喜饮,人问不欲语。忧乐随境生,处之易得所。冒雨开蓬观,红树满江墅。觅蟹得十螯,痛饮廿里许。”②

诗是一次旅行的记录:在人生寂寞的旅程中,坐在漂泊的小舟里,风雨潇潇,迷蒙了双眼,生命的成色渐渐暗淡了,世间的书,没有兴趣去读,甚至连酒也不想喝了。闲极无聊中,无意中推开雨篷,忽看到远处隐约江村里,有星星点点的红叶在雨中闪出,绵延在山之坳、水之湄,大雨滂沱,雨中红叶,如泪眼迷离,而诗人此刻也已是涕泗滂沱,饮酒狂啸,伴着一路征程③。

这一片雨中的红,点燃了他的生命之火。他非常冷静地写道:“原来佛法无多子,红叶黄花酒一朋。”④黄檗希运说佛法无多子,意思是,没有那么多理论,所谓打柴担水,无非是道,重在有自己真实的体验。红叶黄花,醉意陶然,老莲以此悟出生命真实。

老莲以“红叶黄花酒一朋”的精神,来构造他画中意象。他的《秋禽红叶图轴》⑤,画枯槎,红叶,正是寒山梦觉一声磬、霜叶满林秋正深的境界。枯木下有两颗高高的水仙,水仙居然比枯木高很多,地老天荒,红叶犹在。他有诗云:“半岭梅花月,一窗鸟雀鸣。问吾新句有,烂醉答平生。”⑥他画的是自己的生命感觉。

藏于台北故宫博物院的《梅花山鸟图》,也是动人心魄的作品。湖石如云烟浮动,层层盘旋,石法之高妙,恐同时代的吴彬、米万钟等也有所不及。老梅的古枝嶙峋虬曲,傍石而生。枝丫间点缀若许苔痕,就像青铜上的锈迹斑斑。梅花白色的嫩蕊,在湖石的孔穴里、峰峦处绽开。石老山枯,那是千年的故事;而梅的娇羞可即,香气可闻,嫩意可感,就在当前。你看那,一只灵动的山鸟正在梅花间鸣唱呢!这梅花的白色嫩蕊,也是他生命的红叶。

被“叫醒”的人,醒来一定是痛苦的。红叶,意味着残破和衰朽,它是生命的最后殷红。这一时间标示物,有一种残酷的美。白居易诗云:“醉貌如霜叶,虽红不是春。”⑦醉意面对,不忍作别,想来日再见,枯槎向天,叶儿一无踪迹。写红叶,满蕴生命的怜惜和忧伤,醉意的沉着痛快中,总有凄凉。

老莲《看红叶》诗写道:“树叶凋残赤,相看固可悲。偏无迟暮想,最爱季秋时。色相移真性,因循失

---

① 《陈洪绶集》卷五,《失题》,第 253 页。

② 《陈洪绶集》卷四,《归来》,第 50 页。

③ 《世说新语·任诞》说:“毕茂世云:一手持蟹螯,一手持酒杯,拍浮酒池中,便足了一生。”

④ 《陈洪绶集》卷九,《怀乐禅上人》,第 271 页。

⑤ 陈洪绶:《秋禽红叶图轴》,今藏徐悲鸿纪念馆。见陈传席主编:《陈洪绶全集》第二册,第 19 页。

⑥ 《陈洪绶集》卷五,第 97 页。

⑦ 谢思炜:《白居易诗集校注》卷二十一,北京:中华书局 2006 年版,第 1362 页。

远思。偶为感慨句,必欲令人知。”①即使相看固可悲,但还是要将它请出,共成令人沉醉的片刻。生命其实如同这红叶一样闪烁,倏忽间就没有它的踪影,它将永远消失在历史的时空中,玩赏红叶,一个留恋的片刻,注入一种绝望地把玩。

红叶黄花酒一朋,作为他的艺道大法,超越“最后”的意识,有一时之生命,就要有一时之光芒。生命的长短并不重要,重要的是如何支配生命。即使有一天、一时,也要有一份灿烂、一份光华。

结　语

我们不必一听到崇尚“古意”“古法”,就想到保守,怕因此窒息创造的精神。艺术创造以古为法,是必然途径,关键是如何从古法中引出创造的灵泉。如果尺寸古人,那便树立古今之高墙;匍匐在古人屋檐下,求得一席容身地,那不会有真正的创造。中国传统艺术哲学从时间角度切入,所托出的“古外求古”的创造路径,致力于打通古今、物我、天人之界线,致力于恢复那钝化了的生命感觉,给中国艺术带来新的创造动能。

On the “Spirit of Antiquity” in Chinese Art

Zhu Liangzhi

(*Department of Philosophy*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: The “spirit of antiquity” is deemed as the lofty aesthetic ideal in Chinese art. However, does this term literally mean to look back to the past and to highly praise the tradition? From the temporal perspective, there are two different understandings of “spirit of antiquity”. On the first hand, antiquity is a temporal concept, in which the past is opposed to the present. Antiquity is also a history of the past, in which authoritative discourse has been manifested in history. And the ancient canon formed in authoritative discourse has become the creative paradigm at present. On the other hand, antiquity is a non-temporal concept, in which the past is not opposed to the present. Instead, antiquity has transcended the true sense of life for all the outstanding people both in the past and in the present. In Chinese art, we may find that the non-temporal “spirit of antiquity” focuses on two aspects as follows. Firstly, it means the “communication with the antiquity”, which shows the aspirations and efforts of an artist to connect and communicate with other people and things in the world. Secondly, it also means the returning and rediscovering of the true nature of human life, which is another kind of restoration of antiquity, resurrecting the simple and original “intention of antiquity”. The former stresses on sharing with the peer group, while the latter is intended to remind and awaken the people. The creation of traditional Chinese art does not exclude the temporal “spirit of antiquity”. What it aims at is the “pursuit for the antiquity beyond the antiquity”. As the other, the temporal “spirit of the antiquity” acts as a presupposition to guide the artists into the aesthetic realm of the non-temporal “spirit of antiquity” presented by the true nature of life. The spirit of traditional Chinese art shown in the eloquent expression “how profound the nostalgia for the antiquity is” exactly embodies the “spirit of the antiquity”.

Key words: spirit of antiquity; nostalgia for the antiquity; temporality

(责任编辑　刘曙光)

① 《陈洪绶集》卷五,第 97 页。